



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2017

"Welcome to the real world, Princess." Die parodistische De- und Rekonstruktion des Disney-Prinzessinnenfilms in Enchanted

Borsy, Natalie

Abstract: Disneys *Enchanted* erzählt die Geschichte der prototypisch naiven und gutmütigen Disney-Prinzessin Giselle, die im animierten und mit hilfsbereiten Walddtieren bevölkerten Naturidyll Andalsien kurz vor ihrem Happy End mit ihrem stattlichen Prinzen Edward steht. Sie reiten schon in trauter Zweisamkeit singend ihrer Hochzeit entgegen, als Edwards böse Stiefmutter Narissa den Verliebten einen Strich durch die Rechnung macht und Giselle durch einen magischen Brunnen in die postmoderne Realfilm-Diegeese des hektischen New Yorks schickt. Dort wird Giselle vom desillusionierten Scheidungsanwalt Robert und dessen kleiner Tochter Morgan aufgenommen und führt unbeirrt ihren überstilisierten ‚Disney-Zauber‘ in der neuen Umgebung ein, während sie auf die Errettung durch Prinz Edward wartet. Mit den zeitgenössischen Problemen einer Weltmetropole und nüchternen Liebes- und Partnerschaftskonzepten konfrontiert, werden im Verlauf des Films Disneys traditionellen Prinzessinnenfilm-Prototypen, insbesondere Snow White, Cinderella und Sleeping Beauty, in Hinblick auf deren Stilistik, Figurenkonstellationen und Genderrollen selbstreflexiv und parodistisch kontrastiert und hervorgehoben. Einerseits dekonstruiert *Enchanted* als Parodie die Prinzessinnenfilme und zollt der Kritik an rückständigen Genderrollen und überzeichnetem Kitsch Tribut. Andererseits können die Strukturen eines Prototextes nur parodiert werden, wenn diese bis zu einem gewissen Grad rekonstruiert und eingehalten, nicht aber komplett gebrochen und subversiv unterwandert werden. Hinzu kommt, dass eine Parodie auch nur funktioniert und humoristisch ist, wenn das Publikum ausreichend mit den Strukturen und Regeln der Prototexte vertraut ist. In *Enchanted* wird daher der Disney-Prinzessinnenfilm auch rekonstruiert und in seiner selbstreflexiven, aktualisierten Form gestärkt. Disney tritt dank dieser ermächtigenden Selbstreflexivität als selbstbewusster Produzent hervor und bestätigt einmal mehr dessen altbewährtes Erfolgsrezept von Filmen, die Kindern und Erwachsenen auch heute noch die Idee vermitteln sollen, dass Träume wahr werden und alle ein Happy End finden können.

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-148914>

Journal Article

Published Version

Originally published at:

Borsy, Natalie (2017). "Welcome to the real world, Princess." Die parodistische De- und Rekonstruktion des Disney-Prinzessinnenfilms in *Enchanted*. *Kids+media*, (1):2-23.



„Welcome to the real world, Princess.“ Die parodistische De- und Rekonstruktion des Disney-Prinzessinnenfilms in *Enchanted*¹

Von Natalie Borsy

Es war einmal im Jahre 1937, da erzählte Walt Disney zum ersten Mal die Geschichte einer Prinzessin in Spielfilmlänge: *Snow White and the Seven Dwarfs*. Siebzig Jahre später, nach einer lange bestehenden Tradition von Märchenfilmen, die vom Publikum geliebt und von feministischen Wissenschaftlerinnen kritisch hinterfragt wurden, entsteht *Enchanted* (2007).² Disney blickt in diesem Werk auf die eigene Vergangenheit zurück und präsentiert einen Prototyp der erfolgreichen Prinzessinnengeschichte.³



Abb. 1: Filmplakat von *Enchanted*

Teilweise animiert und zum Grossteil als Realfilm inszeniert (Abb. 1), erzählt *Enchanted* die Geschichte von Giselle, die ihren Traumprinzen Edward findet, aber von dessen böser Stiefmutter Narissa aus dem idyllisch animierten Andalusien in die reale Welt nach New York verbannt wird. Dort trifft sie auf Robert, einen Scheidungsanwalt, der nicht an die wahre Liebe glaubt, und dessen Tochter Morgan. In diesem turbulenten Szenario stellt sich Disney in parodistischer Manier der Frage, ob die Figuren und die damit verbundenen Ideologien, wie sie insbesondere in den Prinzessinnenfilmen dargestellt werden, in der realen Welt Bestand hätten.

¹ Wiederabdruck aus: Werkstücke # 8 (2017) 53–86.

² Zur feministischen Kritik vgl. Davis 2006 und Rothschild 2013.

³ Wenn hier und in der Folge von Disney die Rede ist, sind damit die Walt Disney Studios gemeint.

Enchanted steht in der Tradition einer postmodernen Praxis, für die eine ironische und selbstreflexive Auseinandersetzung mit bestehenden Konventionen charakteristisch ist.⁴ Die These dieses Beitrags ist, dass Disney mit *Enchanted* eine Parodie geschaffen hat, die – aus einer zeitgemäss emanzipierten Perspektive – rückständige Geschlechterrollen hinterfragt und Disneys filmtechnische Konventionen karikiert. Gleichzeitig soll aber auch gezeigt werden, dass Disney mit dieser Parodie seine bisherigen Prinzessinnenfilme nicht untergräbt, sondern bestätigt und selbstbewusst die eigene Rolle als Produzent populärer Werke und den Charme von Märchenfilmen hervorhebt. Parodien stellen Normen und Gestaltungsformen eines Textes bloss und bringen auf diese Weise die Konstruiertheit von eben diesem Text oder von einem ganzen Genre ans Licht.⁵ Einerseits machen sich Parodien über die Regeln der Prototexte lustig, andererseits wird aber auch die Ähnlichkeit zwischen der Parodie und dem Prototext hervorgehoben.⁶ Dementsprechend gibt es zwei Möglichkeiten, wie eine Parodie funktioniert: In ihrer blossstellenden Funktion gewinnt eine Parodie Abstand zum Prototext, um ihn und seine Funktionsweise kritisch zu hinterfragen und etwaige Missstände durch die parodistische Modifikation der Struktur zu ‚korrigieren‘.⁷ Dadurch, dass die Regeln und Funktionsweisen des Prototextes aber auch wiederholt und imitiert werden, werden diese nochmals bestätigt – es wird deutlich, dass es die Parodie ohne den Prototext nicht geben kann.

In diesem Beitrag soll nun zuerst untersucht werden, welche Normen und Gestaltungsformen parodiert werden: Das ‚Skelett‘ und die Funktionsweise der Prinzessinnengeschichten von Disney soll freigelegt werden. Damit soll auch deutlich gemacht werden, welche Normen und Ideologien Disney kritisch beleuchtet und hinterfragt. Gleichzeitig geht es darum, welche Ideologie Disney vertritt und wie Disney zu seinem eigenen Werk steht. Mithilfe der von Dan Harries (2000) entwickelten Katalogisierung parodistischer Methoden soll anhand von *Enchanted* gezeigt werden, wie parodiert wird, also wie Grenzen überschritten werden und welche Folgen diese Überschreitungen für die Prototexte nach sich ziehen.

Figurenkonstellation und Plot eines klassischen Disney-Prinzessinnenfilms

Die ersten zehn Minuten zeigen die animierte Welt Andalasien, in der Giselle, ihre tierischen Freunde, Prinz Edward, Königin Narissa und Edwards Lakai Nathaniel leben. In Andalasien werden sowohl die Charakterisierungen und Geschlechterrollen der Figuren als auch der Plot der erfolgreichen Prinzessinnenfilme *Snow White* (1937), *Cinderella* (1950) und *Sleeping Beauty* (1959) aufgegriffen. Diese Filme haben viele Gestaltungsformen und narrative Strukturen derart genormt, dass sie als Prototexte des Disney-Prinzessinnenfilms bezeichnet werden können.

Die Grundzüge der traditionellen Prinzessinnengeschichte sind recht simpel. Eine gutmütige und schöne Prinzessin (oder Prinzessin in spe) lebt abgeschnitten von liebenden Eltern und hofft darauf,

⁴ Vgl. Harries 2000, 3.

⁵ Vgl. ebd., 6.

⁶ Vgl. Linda Hutcheon, zit. bei Harries 2000, 5.

⁷ Vgl. Harries 2000, 31.

ihre wahre Liebe zu finden.⁸ Gleichzeitig sucht ein ebenso schöner und mutiger Prinz eine geeignete Braut.

Treffen sich die beiden dann durch einen Zufall oder mit magischer Hilfe, steht ihrem Glück eine Widersacherin im Weg, die in der Regel auch für die Trennung von Prinz und Prinzessin verantwortlich war. Die Widersacherin möchte die Heirat entweder zu ihrem eigenen Vorteil oder dem ihrer Familie verhindern. Sobald die Hindernisse, welche die Intrigantin für die Liebenden bereit hält, überwunden sind, wird diese entweder vernichtet oder entmachtet. Die Geschichte gipfelt in einem Happy End. Dieses erfolgt entweder kurz vor, während oder direkt nach der Hochzeit und lässt die Zuschauer/innen im Wissen zurück, dass das Glück bis in alle Ewigkeit andauert.

Auch in *Enchanted* lebt Giselle nur in Gesellschaft von Waldtieren in einem Baumhaus. Ihrem Wunsch, einen Prinzen mithilfe ‚der wahren Liebe Kuss‘ zu finden, verleiht sie in ihrem ersten Lied „True Love’s Kiss“ Ausdruck.⁹ Noch bevor sie durch den magischen Brunnen hindurch nach New York verbannt wird, wünscht sie sich ein Happy End: „And they both lived happily ever after.“¹⁰ Dieser Wunsch zeigt, dass Giselle ganz genau weiss, wie Märchen enden müssen und vor allem mit welchem Wortlaut die Geschichte beendet wird. Diese literarisierte Äusserung bedeutet einen selbstreflexiven Bruch der Diegese und ist ein expliziter Fingerzeig auf das Märchengenre.¹¹ Lange Zeit hat Königin Narissa, die in *Enchanted* als Widersacherin agiert, dafür gesorgt, dass ihr Stiefsohn keiner geeigneten Braut begegnet, da eine Heirat ihren Thronanspruch gefährdet. Glücklicherweise teilt Prinz Edward aber Giselles Traum und Singbegeisterung und trifft – zufällig von ihrem Gesang angelockt – auf sie, rettet sie vor einem Troll und die beiden reiten dem Sonnenuntergang und ihrem vermeintlichen Happy End entgegen.

Königin Narissa schafft es aber, die Hochzeit zu verhindern, indem sie Giselle durch einen magischen Brunnen nach New York verbannt. Eine Hochzeit findet dann zwar am Ende des Films in Andalusien statt, jedoch nicht zwischen Edward und Giselle. Diese rasche Abfolge von Ereignissen, die Giselle und Edward zusammenführen, die sofortige Übereinkunft, dass sie beide füreinander bestimmt sind und selbstverständlich noch am nächsten Tag heiraten werden, all das ist in *Enchanted* stark überzeichnet und die Prototexte werden mit dieser Übertreibung explizit parodiert.¹²

Eine für diese Untersuchung wichtige Nebenfigur ist Nathaniel, Prinz Edwards Lakai und Narissas Handlanger. Nathaniel manipuliert den Prinzen und nützt dessen Gefühle für Giselle aus, um diese in der realen Welt loszuwerden. Nathaniel ist bei *Enchanted* insofern eine Neuerung, da er, obwohl er nur eine Nebenfigur ist, eine eigene Motivation für sein Handeln hat, eine Weiterentwicklung erfährt und – wie Giselle – nicht nach Andalusien zurückkehren wird.

Genderrollen und Sexualität der klassischen Prinzessinnenfilme

Da die Triebfeder des Plots das Finden eines geeigneten Ehepartners ist, werden vor allem Themen wie Liebe, Umwerbung und damit auch zwangsläufig Genderrollen ausgehandelt. Insbesondere die Prinzessinnen der traditionellen Disney-Märchenfilme reflektieren Verhaltensweisen, die man zur

⁸ Vgl. Rotschild 2013, 4/56.

⁹ *Enchanted*, 00:02:12-00:04:03.

¹⁰ Ebd., 00:09:21-00:09:22.

¹¹ Vgl. Harries 2000, 71.

¹² Vgl. Harries 2000, 83.

damaligen Zeit in der Gesellschaft bei Frauen als wünschenswert erachtet hat.¹³ Gerade dieser Aspekt ist es auch, der besonders an den traditionellen Disney-Prinzessinnenfilmen *Snow White*, *Cinderella* und *Sleeping Beauty* kritisiert wurde, da diese schöne, aber passive Frauen zeigen, die für ihre Passivität und Unterwürfigkeit mit einer Heirat ‚belohnt‘ werden.¹⁴

Wie alle Disney-Prinzessinnen ist auch Giselle jung, bildhübsch, tanz- sowie gesangsfreudig, freundlich und gutmütig – um nicht zu sagen naiv. Überdies muss sie bereits gleich zu Beginn des Films gerettet werden.¹⁵ All diese Eigenschaften werden als gut und erstrebenswert dargestellt, da sie von der Protagonistin – einer Prinzessin mit Vorbildcharakter – verkörpert werden.¹⁶

Amy Davis stellt fest, dass die Prinzen in den Filmen von Disney jedoch ebenso erpicht auf eine Heirat sind wie die Frauen.¹⁷ Dementsprechend lassen sich auch Aussagen über die Genderrollen der Männer bei der Umwerbung machen. Die Disney-Prinzen sind ebenfalls jung und gutaussehend und in manchen Fällen mutig und furchtlos. Im Gegensatz zu den Prinzessinnen tun sich die Prinzen vor allem durch ihre Aktivität hervor.

Auch Prinz Edward zeichnet sich durch gutes Aussehen, den Wunsch zu heiraten und seine Bereitschaft aus, Ungeheuer aller Art zu erlegen. Insofern ist er, wie einige seiner Vorgänger auch, eher eindimensional und wirkt mitunter einfältig. Die begehrenswerten Eigenschaften, die ein Mann am Beispiel Edwards ableiten soll, sind physische Stärke, Initiative und Mut dazu, eine Braut zu finden und – wenn nötig – zu retten.

Die einzige Frau, die in Andalusien ein hohes Mass an Aktivität an den Tag legt, ist Königin Narissa. Als typische Vertreterin der traditionellen Prinzenfilm-Schurkinnen ist sie eine ältere, mächtige, böse und hinterhältige Frau, die das Glück der Prinzessin bedroht.¹⁸ Narissa ist nicht nur Königin, sondern auch eine Magierin, die sogar imstande ist, durch Welten zu reisen und sich selbst zu verwandeln. Hinzu kommt, dass sie ihre Weiblichkeit bewusst einsetzt, um Nathaniel zu manipulieren.¹⁹

Die aktive, sich behauptende Frau wird zur bössartigen, durchtriebenen Hexe stilisiert, die mit unlauteren Mitteln der Magie kämpft. Narissa stellt jene Attribute und Fähigkeiten zur Schau, die zur Zeit der traditionellen Disney-Märchenfilme bei Frauen als unerwünscht galten: nämlich Macht, Aktivität und bewusster Einsatz der eigenen Sexualität. Filme von Disney sind bezüglich der Behandlung von Sex, Fortpflanzung und körperlichem Begehren ansonsten betont unschuldig – insofern ist Narissa ein schockierender Affront und steht im Gegensatz zu Giselle und Edward, bei denen Sexualität nie thematisiert wird. Dadurch, dass Narissa die Widersacherin der Geschichte ist, werden ihre Eigenschaften und Verhaltensweisen automatisch mit dem Bösen verknüpft.

Die übertriebene Darstellung der Stereotype von Jungfrauen in Nöten, strahlenden Prinzen und bösen Zauberinnen wirkt sich jedoch auch in parodistischer Hinsicht auf die Figuren aus. Obwohl Horst Heidtmann in seiner Untersuchung der Disney-Märchenfilme feststellt, dass immer eine leichte „ironische Überzeichnung“²⁰ stattfindet, damit der Film auch für ein erwachsenes Publikum attraktiv ist, überzieht allein schon die Komprimierung aller Charakterzüge und Verhaltensmuster in den zehn Minuten des animierten Abschnitts das übliche Mass an Überzeichnung.

¹³ Vgl. Rothschild 2013, 1-2.

¹⁴ Vgl. ebd.

¹⁵ Vgl. Davis 2006, 101.

¹⁶ Vgl. Rothschild 2013, 2.

¹⁷ Vgl. Davis 2006, 93.

¹⁸ Vgl. Rothschild 2013, 82-85.

¹⁹ Vgl. *Enchanted*, 00:32:14-00:32:31.

²⁰ Heidtmann 1998, 29.

Visuelle Stilistik und Animation in Andalasiens Naturidyll

Traditionsgemäss beginnt jeder Märchenfilm mit dem Öffnen eines reich verzierten, alten Märchenbuches, während eine Erzählstimme die einführenden Sätze des Märchens vorliest. Auch *Enchanted* wird entsprechend eingeführt, jedoch mit dem Unterschied, dass das Märchenbuch ein Pop-up-Buch ist, aus dem sich das Schloss und die Figuren dreidimensional erheben. Dies kann schon als Hinweis darauf gedeutet werden, dass die Geschichte, die den Zuschauer/innen erzählt wird, nicht ganz so traditionell ablaufen wird, wie der prototypische Prolog vermuten lässt.

Disneys Märchenfilme zeichnen sich vor allem durch die Darstellung einer perfekten, ländlichen Welt aus. Heidtmann stellt fest, dass die Filme „eine heile Welt ohne die elementaren Probleme der Realität (Lohnabhängigkeit, Arbeitslosigkeit) beschreiben“ – eine Welt in der „das Gute siegt“ und „das Böse stets bestraft wird. [...] Erkennbar sind Präferenzen für ein idyllisch-verklärtes Mittelalter mit Fachwerk-, Kleinstadt- und Burgenromantik.“²¹ Auch in *Enchanted* dominiert der Wald. Das Flair der idyllischen, naturbelassenen Welt wird zusätzlich durch die anthropomorphisierten Tiere, die Giselle stets behilflich sind, verstärkt.

Ebenso lässt sich Disneys Vorliebe für vergangene Baustile erkennen, wobei *Enchanted* im Jugendstil zu verorten wäre. Die warmen Gelb-, Orange- und Rosaschattierungen in Pastell erinnern stark an die Illustrationen des Jugendstilkünstlers Alfons Mucha, dessen Werke ihrerseits geradezu prototypisch diesen Stil repräsentieren (Abb. 2 und 3).



Abb. 2: Jugendstil in *Enchanted*



Abb. 3: Illustration von Alfons Mucha

Das Design von Giselles Kleid scheint direkt von Muchas Werbeplakat für Moët & Chandon abgekupfert zu sein. Auch in diesem Abweichen von der mittelalterlichen Burgenromantik lässt sich, wie schon beim Märchenbuch-Prolog, ein Hinweis auf die modernisierte Behandlung eines traditionellen Märchen-Prototyps finden.

Die Animation von Giselle und Edward wirkt – entsprechend deren Vorliebe für Gesang – fließend, elegant, affektiert und ähnelt meistens einem Tanz. Ebenso künstlich und harmonisch ist auch die

²¹ Heidtmann 1998, 28.

Bildkomposition. So endet Giselles Fall vom Baum nicht nur praktischerweise in den Armen von Prinz Edward, sondern in einem harmonischen visuellen Ensemble, in dem die sich herzförmig lichternden Sträucher und Bäume das Paar perfekt umschliessen – ein wunderbares Beispiel für Disneys Tendenz zu Kitsch.²²

Im Gegensatz zu dem harmonischen, rosafarbenen Idyll von Giselle und Edward im Wald steht die in Blautönen gehaltene und mit spitzen Steinen ausgestattete Höhle von Königin Narissa. Sie selbst ist ebenfalls in kalten Blautönen eingekleidet und ihr Kostüm wirkt gleichfalls spitz und eckig (Abb. 4). Ebenso unliebsam sieht ihre tierische Gesellschaft aus. Es handelt sich hierbei um Ratten, die in den meisten Kulturen als Ungeziefer und Krankheitsüberträger bekannt und gleichermassen verhasst sind.



Abb. 4: Narissa und die Stilistik des Bösen

Man kann also feststellen, dass Narissas Boshaftigkeit sich in ihrer Umgebung widerspiegelt und so auch visuell die Dichotomie zwischen Gut und Böse verdeutlicht wird. Auf diese Weise greift Disney auf die eigene, bewährte Bildsprache zurück, die damit trotz einer modernisierten Stilistik zum Tragen kommt.

Filmmusik in Andalusien

Musik spielt in allen Filmen Disneys eine zentrale Rolle. Insbesondere die diegetischen musikalischen Einlagen, in denen die ProtagonistInnen singen, sind von besonderer Bedeutung, da sie die Motivationen und Wünsche offenlegen und die Handlung vorantreiben.²³ In Märchenfilmen stellen die Heldinnen sich selbst und ihre Träume traditionsgemäss mithilfe eines Liedes vor.²⁴ Das tut auch Giselle, wenn sie „I’ve been dreaming of a true love’s kiss and a prince I’m hoping comes with this“ singt.²⁵

²² Vgl. *Enchanted*, 00:06:31-00:06:36. Vgl. weiter Heidtmann 1998, 29.

²³ Vgl. Brocksch 2012, 40.

²⁴ Vgl. Rothschild 2013, 137.

²⁵ *Enchanted*, 00:02:12-00:04:03.

Mit dem Gesang ist es ihr auch möglich, die Tiere des Waldes herbeizurufen und mit ihnen zu kommunizieren. Und es ist ebenfalls Giselles Gesang, der Prinz Edward dazu bringt, sie zu suchen. Als er ihre Stimme hört, ruft er: „Oh, I must find the maiden that belongs to that sweet voice!“²⁶ Genau genommen verliebt Prinz Edward sich also nicht primär in Giselle, sondern in ihren Gesang. Auch Edward hat zuvor mit Gesang seinem Wunsch Ausdruck verliehen – bevor er jedoch wie Giselle anfängt „True Love’s Kiss“ zu singen, verkündet er: „Oh, trolls are fine to pass the time, Nathaniel. But my heart longs to be joined in song.“²⁷ Edwards Vorstellung von Liebe hängt also direkt mit Musik zusammen, was nochmals verdeutlicht wird, als beide nach Giselles Rettung vereint singen:

Edward: You’re the fairest maid I’ve ever met. You were made to –
 Giselle: – finish your duet.²⁸

An dieser Stelle werden die Funktion und der Einsatz von Musik selbstreflexiv von den Figuren angesprochen.²⁹ Üblicherweise ist es tatsächlich der Fall, dass in Liedern, in denen die Protagonist/innen einander ihre Liebe gestehen, sie die Strophen füreinander beenden, da in diesem Moment des geteilten Glücks vollkommene Klarheit darüber herrscht, was das Gegenüber fühlt und sagen will.

Giselles und Edwards selbstreflexive Verwendung des Duetts lässt vermuten, dass sie wissen, wie Liebesduette in Disney-Filmen gesungen werden. Die Protagonist/innen haben im Film also in postmoderner Manier die Regeln dieser musikalischen Einlage erkannt und stellen sie nun bloss. Auf diese Weise parodieren sie diese Praxis und zerstören durch die Dekonstruktion für einen Moment die Illusion des Films, während das Lied aber trotzdem in der zugeordneten Funktion erfolgreich das harmonische Liebesglück untermalt.

Zitation der erfolgreichsten Disney-Klassiker

Am auffälligsten ist die Selbstreflexivität von *Enchanted* bei den zahllosen Verweisen auf andere Disney-Werke und das Produktionsteam der Walt Disney Studios. Die offensichtlichsten Filmverweise beziehen sich auf die drei Märchenfilme *Snow White*, *Cinderella* und *Sleeping Beauty*, da diese als Prototexte für *Enchanted* fungieren. So erinnern die Vögelchen, die Giselles Hochzeitskleid den letzten Schliff geben, an die hilfreichen Vögelchen aus *Cinderella*.

Narissa ist mit ihren Zauberkraften, ihrer Fähigkeit, sich in einen Drachen zu verwandeln, ihrer magischen Kugel und mit ihrem Kostümdesign stark an Maleficent aus *Sleeping Beauty* angelehnt. Und auch der „Happy Working Song“ mit den Tieren verweist auf die Putzsequenz aus *Snow White* (Abb. 5). Gleichzeitig bedient sich Narissa aber derselben Tricks wie Schneewittchens böse Stiefmutter – indem sie sich nämlich als alte Frau verkleidet und Giselle ebenfalls mit vergifteten Äpfeln töten möchte.³⁰

²⁶ Ebd., 00:04:46-00:04:49.

²⁷ Ebd., 00:04:24-00:04:35.

²⁸ Ebd., 00:06:47-00:06:53.

²⁹ Vgl. Georg Maas und Achim Schudack, zit. bei Brocksch 2012, 75-76.

³⁰ Auf eine Aufzählung weiterer Disney-Verweise soll aber verzichtet werden. Für eine ausführlichere Auflistung vgl. den Weblog-Eintrag Every Single Disney Reference in *Enchanted*.



Abb. 5: Traditionsreicher Wohnungsputz mit Tieren

Die aufgeführten Beispiele zeigen, inwiefern in *Enchanted* ganz bewusst auf die Walt Disney Studios, das Produktionsteam von Disney und die meisten Disney-Werke in Spielfilmlänge verwiesen wird. Indem *Enchanted* auf die Produktion und die Produktpalette von Disney verweist, wird einerseits die Gemachtheit und Künstlichkeit der dargestellten Welt in der Diegese des Films betont. Wie die zitierten Filme ist auch *Enchanted* ein weiteres Produkt der Walt Disney Studios und der hervorgehobene Status als kommerzielle Ware stört die Illusion und damit auch die dargestellte Unschuld und Naivität der Protagonistin.

Andererseits sind die Verweise auch ein nostalgischer Rückblick, der auch ein erwachsenes, vielleicht skeptisches Publikum an die eigene kindliche Freude an den Disney-Klassikern erinnert. Disney verweist also selbstbewusst auf die eigene Tradition und Geschichte, an der schon mehrere Generationen teilhaben konnten. Wie auch schon in der visuellen Stilistik und der Filmmusik wird ebenfalls mit der Rezitation der Disney-Klassiker eine Brücke zwischen Parodie und Konsolidierung zu dem Opus von Disney geschlagen.

Antagonistische Erweiterung und Modifikation der bestehenden Figurenkonstellation in New York

Mit dem Wechsel vom prototypischen Märchenfilmidyll in die urbane Realität von New York City wird effektiv ein weiteres Mittel der Parodie in Szene gesetzt. „Inversion“ ist laut Harries eine parodistische Methode, die in der Umkehrung eines narrativen Elements oder eines lexikalischen Filmelements des Prototextes, zum Beispiel des Settings oder der Charaktere, besteht.³¹ Unter dem Motto „To a place where there are no happily ever afters“ wird mit Giselles Reise nach New York jenes Filmkonzept von Disney auf die Probe gestellt, das immer ein Happy End verlangt.³² In New York werden der Geschichte Robert, seine Tochter Morgan und seine Partnerin Nancy hinzugefügt.

³¹ Harries 2000, 55.

³² *Enchanted*, 00:09:36-00:09:41.

Jede einzelne dieser Figuren zeichnet sich insbesondere durch die jeweilige Haltung zu Liebe, Romantik und Märchen aus.

Robert steht als alleinerziehender Vater und Scheidungsanwalt als Symbol für die gescheiterte Liebe und verkörpert den Typ ‚desillusionierter Erwachsener‘. Er ist aber trotz seiner vergangenen Enttäuschung seit fünf Jahren mit Nancy zusammen und beabsichtigt, um ihre Hand anzuhalten – aber nicht aus einer verrückten, romantischen Laune heraus, sondern als Resultat eines rationalen Kennenlernprozesses, in dem die Stärken und Schwächen des jeweils anderen erkundet wurden.³³ Er ist der absolute Anti-Romantiker und muss sich Tag für Tag mit den gescheiterten Beziehungen anderer auseinandersetzen. Aus seiner verletzten Haltung heraus möchte er aber auch seine sechsjährige Tochter vor romantischen Enttäuschungen und falschen Illusionen bewahren und auf eine harte Realität vorbereiten. In einem Gespräch mit Giselle erklärt er:

[L]ove – you know – the lovey-dovey version that you talk about – it’s fantasy. And one day, you have to wake up – and you’re in the real world. [...] I just want her [Morgan] to be strong, you know? To be able to face the world for what it is. That’s why I don’t encourage the fairy tales. I don’t want to set her up to believe in this ‘dreams come true’ nonsense.³⁴

Robert ist also auch ein erklärter Gegner von Märchen, was ihn damit anfänglich zum Gegner von Giselles Haltung zu Liebe und Happy Endings macht. Er gerät in Streit mit Giselle, weil sie unnachgiebig am Glauben festhält, dass ihr Prinz Edward kommen wird. Er hört fassungslos ihren Rat schlägen für seine Beziehung mit Nancy zu und ist stets die skeptische Stimme, die Giselles Methoden und Verhalten in Frage stellt. Er ist der dekonstruktivistische Unterton im Film und hält zunächst eine kritische Distanz zum Geschehen.

Morgan hingegen verkörpert den Typ ‚Kind‘. Sie kann noch an Märchen glauben und hat noch keinen Sinn für die harte Realität des Alltags oder die unschönen Seiten des Lebens entwickelt. Doch anstelle von Märchenbüchern wird ihr das Buch *Important Women of Our Time* geschenkt, welches ihr vernünftigeren Vorbilder bieten soll.³⁵ Zudem soll sie sich wie ein ‚grosses Mädchen‘ mit Nancy anfreunden, obwohl sie erst sechs Jahre alt ist, wie sie selbst protestierend feststellt.³⁶ Morgan ist, ihrer Begeisterung für Märchen entsprechend, hingerissen von Giselle und sie ist auch der Grund dafür, dass Giselle in das Leben von Robert Einzug hält. Durch ihre kindliche Naivität und ihren unverhohlenen Glauben an Märchen und Happy Endings ist sie Giselle charakterlich sehr nahe.

Nancy ist zwar nur eine Nebenfigur, aber insofern wichtig, da sie, obwohl sie eine erwachsene, offensichtlich erfolgreiche Frau ist und nicht aus einem Märchenland stammt, trotzdem eine verborgene romantische Ader hat und heimlich auch gern an ein märchenhaftes Happy End glauben würde.³⁷ Man kann sie als die ‚heimliche Romantikerin‘ bezeichnen. Letzten Endes ist es auch sie – und nicht Giselle – die das Disney-Märchenende bekommt und Prinz Edward in Andalusien heiratet. Nancy sorgt also dafür, dass es nicht nur in der Realität zwischen Robert und Giselle, sondern auch in Andalusien zu einem guten Ende kommt.

³³ Vgl. ebd., 00:14:55-00:15:14.

³⁴ Ebd., 00:56:11-00:57:08.

³⁵ Vgl. *Enchanted*, 00:15:26-00:15:37.

³⁶ Vgl. ebd., 00:16:42-00:16:51.

³⁷ Vgl. ebd., 01:16:14-01:16:43.

Neue Konventionen nach der Emanzipation – Gender und Sexualität im 21. Jahrhundert

Die Genderrollen, die Andalasiens Protagonist/innen noch von den Disney-Vorlagen der Jahre 1937 bis 1959 übernommen haben, geraten nach der Emanzipation der Frauen und Männer nunmehr in Konflikt mit den Ideologien und Konventionen der Realität von 2007. Davis schreibt, dass die Filme, die ab 1989 von Disney produziert wurden, einen gesellschaftlichen Trend reflektieren, der sich in den Neunzigern verstärkt hat: politische Korrektheit, welche auch Gleichberechtigung und damit die Emanzipation der Frauen miteinschliessen sollte.³⁸

Im Vergleich zu der idealen Vorstellung einer gleichberechtigten Frau ist Giselles Auftreten in der Realität in den Augen zeitgenössischer Frauen absolut unzulänglich. Sie ist zunächst das pure Gegenteil vom Bild einer selbstbewussten, erfolgreichen und selbstbestimmten Frau, wie es die Filmindustrie seit den Achtzigern propagierte.³⁹

Abgesehen von ihren weiblich konnotierten Fähigkeiten, Kleider aus Heimtextilien zu schneiden und ihren Herzenswünschen musikalisch Ausdruck zu verleihen, scheint sie keine nennenswerten Fähigkeiten zu besitzen und ist mit ihrer Naivität den Mitmenschen hilflos ausgeliefert. Passiv wartet sie darauf, dass Edward sie findet. Genau wie ihre prototypischen Vorgängerinnen ist sie nicht mit Wut, Ironie oder Sex vertraut.⁴⁰ Auch das Aufkommen politischer Korrektheit ist Giselle entgangen, wie sich bei ihrem entzückten Ausrufen von „Grumpy!“ – der Name eines von *Snow Whites* sieben Zwergen – beim Antreffen eines gar nicht entzückten kleinwüchsigen Mannes in New York herausstellt.⁴¹

Giselles übertrieben wirkende Darstellung des Märchenprinzessinnen-Prototyps funktioniert in der Realität New Yorks nicht mehr: Die Umkehrung des Settings ist also dafür verantwortlich, dass Giselle die veraltete Genderrolle, die sie repräsentiert, im Kontext des 21. Jahrhunderts parodiert. Es hat sich jedoch nicht nur bei der Darstellung der Genderrollen für Frauen einiges geändert. Robert ist als alleinerziehender Vater auch heutzutage ein Exot, da es immer noch eher die Mütter sind, denen diese Aufgabe zukommt. Seine Lebensverhältnisse sind, wie sein Beruf als Scheidungsanwalt, ein Produkt der Emanzipation und wären zu Zeiten von *Snow White* oder *Sleeping Beauty* schwer vorstellbar gewesen. Auch Nathaniel, Edwards Lakai, stellt eine interessante Weiterentwicklung dar. War er anfangs in Königin Narissa verliebt, stellt er während seines Aufenthalts in New York fest, dass diese ihn ausnützt und mit ihren Beleidigungen sein Selbstwertgefühl zerstört hat. Nathaniel ist wesentlich gefühlsbetonter als Narissa und muss sich gegen ihre Unterdrückung emanzipieren – an dieser Stelle werden die Geschlechterstereotypen also eindeutig umgekehrt.

Visuelle Stilistik und Live-Action in einer Weltmetropole

Der Wechsel vom animierten Andalasien zum realen New York bedeutet einerseits einen selbstreflexiven stilistischen Bruch, der die diegetische Illusion zerstört und in dem sich der Film selbst als

³⁸ Vgl. Davis 2006, 171.

³⁹ Vgl. ebd., 170.

⁴⁰ Vgl. *Enchanted*, 00:30:44-00:30:54, 00:18:37-00:18:47 und 00:31:08-00:31:13 sowie 01:12:57-01:13:10.

⁴¹ Ebd., 00:12:22-00:12:26.

textuelles Konstrukt entlarvt. Andererseits wird abermals Disneys heile Welt durch Inversion parodiert, nämlich durch die Verlagerung des Settings weg vom ländlichen Idyll in eine Weltmetropole.⁴²

Kaum ist Giselle, nun gespielt von Amy Adams, in New York angekommen, wird den Zuschauer/innen verdeutlicht, dass Andalasien eine fantastische Welt ist. Anders als durchgehend animierte Filme versucht *Enchanted* so nicht mithilfe stilistischer Kontinuität die Illusion aufrecht zu erhalten, sondern macht deutlich, dass Andalasien nicht nur anders aussieht, sondern auch andere Werte vertritt. Die Welten mögen zwar parallel existieren – jedoch sind sie auf den ersten Blick kaum vereinbar.

Gleichwohl werden aber stilistische Merkmale und narrative Funktionen aus Andalasien beibehalten und sogar manche eigentlich irrealen Motive, beispielsweise hilfreiche tierische Freunde, die sich anthropomorph verhalten, schrittweise in die Realität New Yorks integriert.

Ebenso werden die überzeichnete Mimik und Gestik (Abb. 6) und die überdimensionierten, märchenhaft-romantischen Kostüme reproduziert. Was in Andalasien im Rahmen der Animation normal ist, wirkt in New York künstlich und fehl am Platz und diese Übertreibungen sorgen nicht zuletzt für Komik.



Abb. 6: Übertriebene Mimik und Gestik in *Enchanted*

Auch werden gewisse Kamerabewegungen und Bildkompositionen aus erfolgreichen Disney-Filmen wiederaufgegriffen. So erinnert die Szene, in welcher das Bild der mit dem Putz des Badezimmers beschäftigten Giselle von Seifenblasen reflektiert wird, an eine ähnliche Szene aus *Cinderella*.⁴³ Indem diese syntaktischen Filmmittel aus Animationsfilmen in der Realität in all ihrer Befremdung und Künstlichkeit gezeigt werden, werden die Prototexte parodiert.

New York ist das absolute Gegenteil von Disneys ländlichen Idyllen, in denen es eine klare Trennung zwischen Gut und Böse gibt, und stellt die effektivste Inversion in *Enchanted* dar. Mit der Wahl einer Metropole wird die Protagonistin direkt in die Postmoderne befördert.⁴⁴

Giselle erreicht die Realität am Times Square, der auch in zeitgenössischen Filmen der Inbegriff von Urbanität ist. Sie stolpert gleich zu Beginn über einen illegalen Verkaufsstand und wird von den

⁴² Vgl. Stam 1992, 1.

⁴³ Vgl. *Enchanted*, 00:25:39-00:25:45.

⁴⁴ Vgl. Gregson 2004, 118.

Menschenmassen in ein schäbiges Viertel befördert. Dort steuert sie an Prostituierten vorbei und auf einen obdachlosen alten Mann zu, der ihr sogar ihr Diadem klaut.⁴⁵

Enchanted zeigt, dass die Übel, denen man in der Realität also begegnet, eher sozialer und gesellschaftlicher Natur sind und man durchaus auch mit diesen Problemen leben kann und muss – hier gibt es keine eindeutigen Gut-Böse-Dichotomien wie in Andalusien. Schliesslich versucht Giselle in das funkelnde Schloss eines Casino-Plakats zu gelangen, das ironischerweise das Disney-Park-Motto „Where Dreams Come True“ trägt und dem Traumschlosslogo von Disney ähnlich sieht (Abb. 7).⁴⁶



Abb. 7: The Palace Casino – Where Dreams Come True

Disney parodiert sich hier abermals selbst, indem es die perfekte Miniaturwelt eines Disney Parks im Zuge der Umkehrung des Settings in ein schäbiges, urbanes Viertel transportiert. Wenig überrascht es dann, dass Giselle, ebenfalls eine Repräsentantin Disneys verklärter Weltanschauung, sich zu diesem Schild hingezogen fühlt.

Innerhalb kürzester Zeit kommt sie mit den typischen Gefahren, die man einer Grossstadt zuschreibt, in Kontakt, kommt aber trotzdem unbeschadet davon. Der zauberhafte andalusische ‚Schuttschild‘ vor wirklich lebensbedrohlichen Gefahren – beispielsweise bewaffnete Überfälle oder Vergewaltigungen – scheint ihr auch in New York gute Dienste zu erweisen. Obwohl das idyllische Andalusien im Angesicht New Yorks parodiert wird, werden auch in der Realität der für Disney typischen Unschuld und Naivität Platz eingeräumt.

Filmmusik in New York

Die Musik ist auch in New York unverändert wichtig und präsent. Jedoch wirken Gesangseinlagen, wie sie für Märchenfilme von Disney üblich sind, in der Realität verständlicherweise sonderbar. Harries kennzeichnet den Einsatz von fremden narrativen Elementen im Text als eine parodistische

⁴⁵ Vgl. *Enchanted*, 00:13:16-00:14:07.

⁴⁶ Ebd., 00:17:06-00:17:40.

Methode.⁴⁷ Disneys konventionelle Verwendung musikalischer Einschübe ist in diesem Realwelt-Abschnitt eindeutig befremdend und komisch.

Dies wird besonders offensichtlich in den Reaktionen von Robert. Als Giselle ihn darauf aufmerksam macht, dass er Nancy seine Gefühle mitteilen muss und sogleich das Lied „That’s How You Know“ anstimmt, versucht der noch, sie vom Singen abzuhalten und auf die starrenden Leute aufmerksam zu machen.⁴⁸

Während der folgenden Musiksequenz, in der Musiker/innen und andere New Yorker/innen freudig miteinstimmen, steht er stets fassungslos, genervt und überfordert im Weg und macht seinem Unbehagen über die ihm angetragenen Einladungen zum Mitmachen Luft: „I don’t dance! And I really don’t sing!“⁴⁹

Robert wahrt also – obwohl sich der musikalische Disney-Zauber penetrant in New York ausbreitet – eine kritische Distanz (Abb. 8) und macht damit auf die Absurdität der Situation und die ansonsten üblichen Konventionen aufmerksam.



Abb. 8: Robert bewahrt eine kritische Distanz

Das Lied „That’s How You Know“ ist auch ausgesprochen selbstreflexiv in seiner Choreographie und macht damit die Konstruiertheit und Künstlichkeit dieser Sequenz und des Films deutlich. Chris Pallant merkt zur Musik in postmodernen Disney-Filmen, die er als „Neo-Disney“ klassifiziert, Folgendes an:

Rather than having the songs completely rooted in a diegetic context, whereby protagonists sing their thoughts and feelings, certain Neo-Disney songs loosely resemble the musical montage sequences that feature in many contemporary live-action films.⁵⁰

Diese musicalartige Umsetzung ist in „That’s How You Know“ besonders prominent und wirkt in ihrer Ausführung übertrieben. In rascher Abfolge werden den Zuschauer/innen Tanzeinlagen von Brautpaaren, Volksfestbesucher/innen und betagten Pärchen vorgeführt, die sich anscheinend alle gerade zufällig im Central Park aufhalten. Die Tanzeinlagen werden auch gezielt dem Publikum

⁴⁷ Vgl. Harries 2000, 77.

⁴⁸ Vgl. *Enchanted*, 00:45:44-00:45:56.

⁴⁹ Ebd., 00:47:45-00:47:48.

⁵⁰ Pallant 2011, 121.

zugewandt arrangiert und die Tänzer/innen schauen direkt in die Kamera, was einen drastischen Bruch der Filmillusion bedeutet (Abb. 9). Dies kann aber auch als ein Hinweis auf die Musicaladaptionen der erfolgreichsten Disney-Filme verstanden werden. Die betreffenden Musicals schlagen durch die Verwendung von theatralischer Affektiertheit und Choreographie eine Brücke zwischen der Stilistik des Animationsfilms und der Realität – Disney verweist also selbstreflexiv auf sich und seine Produktpalette.



Abb. 9: Selbstreflexiver Blick in die Kamera

Es gibt noch eine weitere parodistische Methode, die in Zusammenhang mit der Filmmusik eine besondere Rolle spielt: die Irreführung. Bei der Irreführung wird eine ironische Unstimmigkeit durch die anfängliche Wiederholung einer bekannten Konvention des Prototextes und eine anschließende Transformation eben dieser Konvention hervorgerufen.⁵¹ So erkennen die Zuschauer/innen bei der Wohnungsputzsequenz zu dem „Happy Working Song“, dass Giselles Ruf nach tierischen Gehilfen beantwortet werden soll. Obwohl dieser Ruf auf geradezu magische Art und Weise gehört wird, erscheinen jedoch keine niedlichen, anthropomorphisierten Waldtiere, wie das in Andalsien der Fall gewesen wäre, sondern Strassentauben, Ratten, Mäuse, Kakerlaken und Fliegen.

Ebenso werden beim Wiederaufgreifen des Liebesduetts „True Love’s Kiss“ die Erwartungen von Edward und die Erwartungen der Zuschauer/innen enttäuscht. Als Edward Giselle endlich findet, stimmt er zur Feier des Moments das Duett an:

- Edward: I’ve been dreaming of a true love’s kiss –
 Robert: He sings too.
 Edward: And a Miss I have begun to miss.
 Pure and sweet waiting to complete my love song
 Yes, somewhere’s a maid I’ve never met
 Who was made to – [Giselle verpasst ihren Einsatz]
 Who was made to – [Giselle schaut fragend]
 – [mit piepsiger Flüsterstimme] to finish your duet.
 Giselle: What’s wrong?

⁵¹ Vgl. Harries 2000, 62.

Edward: [flüstert] You're not singing.
 Giselle: Oh, I'm not. Well, I'm sorry. I was thinking.
 Edward: [verwirrt] Thinking?⁵²

Seinen dramaturgischen Nutzen behält dieses fehlgeschlagene Duett zwar bei, da es verdeutlicht, dass Giselle und Edward wohl doch nicht füreinander bestimmt sind und Edwards Gefühle, wie auch sein Lied, nicht mehr erwidert werden, jedoch parodiert es durch die Irreführung und die befremdend übertriebene Ausführung auch diese Konvention.

Höhepunkt der Dramaturgie und der Selbstreflexivität

Im Verlauf der Geschichte werden einerseits Genderrollen und andererseits die Walt Disney Studios und deren Produkte selbstreflexiv beleuchtet und parodiert. Die Künstlichkeit und Konstruiertheit der Genderrollen und der gesamten Disney-Welt werden damit hervorgehoben. Beide Aspekte werden insbesondere im Höhepunkt des Films, dem Kampf mit Narissa, auf den Punkt gebracht. In kondensierter Form werden abermals die Protagonistinnen und dramaturgischen Höhepunkte von *Snow White*, *Cinderella* und *Sleeping Beauty* zitiert. Erst wird Giselle von Narissa, die sich als alte Frau verkleidet hat, mit einem Apfel vergiftet (*Snow White*), dann muss Giselle mit „der wahren Liebe Kuss“ (*Sleeping Beauty*), bevor die Uhr zwölf schlägt (*Cinderella*) gerettet werden, schliesslich verwandelt sich Narissa in einen Drachen und muss wie Maleficent vernichtet werden (*Sleeping Beauty*). Narissa und Giselle nehmen in dieser Sequenz jeweils alle Rollen der Schurkinnen und Heldinnen dieser drei Prototexte ein und erinnern in einer Sequenz, die die Zuschauer/innen eigentlich in der Diegese gefangen halten sollte, an die anderen Prinzessinnenfilme.

Narissa führt dann jedoch ein neues Niveau von Selbstreflexivität ein. Sie kündigt an, dass sie sich für ihre Rückkehr nach Andalusien eine Geschichte ausdenken muss, damit sie das selbst herbeigeführte Dahinscheiden von Prinz Edward, Giselle und Nathaniel erklären kann. Sie beginnt daraufhin, das Geschehen wie eine Erzählinstanz zu kommentieren und ergreift damit nun auch auf einer Meta-Ebene die Macht – diesmal ist es die Autorität des Erzählers über die Geschichte.

Gleichzeitig findet in dieser finalen Kampfszene die überfällige Emanzipation von Giselle statt: Sie eilt Robert zu Hilfe, um ihn zu retten, und lehnt sich mit dieser Handlung bewusst gegen Narissas Erzählung auf. Letztere kommentiert dies folgendermassen: „Oh my, this a twist in our story! It's the brave little princess coming to rescue. [Zu Robert, Anm. d. Verfr.] I guess that makes you the damsel in distress, huh, handsome?“⁵³ Sie kommentiert aber damit nicht nur die Geschichte, die sie für sich fabriziert, sondern auch jene, die das Publikum von *Enchanted* gerade zu sehen kriegt und verweist damit einmal mehr auf die Künstlichkeit und Konstruiertheit des Films.

Narissa stellt ausserdem fest, dass sich nun, da Giselle selbst aktiv wird und ins Geschehen eingreift, der Verlauf der Geschichte ändert und mit einem Schlag auch die Genderrollen umgekehrt wurden. Die Fragilität aller Genderrollen wird in dieser Sequenz offensichtlich. Nathaniel emanzipiert sich, indem er Narissas wahre Absichten offenlegt, Edward muss Giselle nicht mehr retten und auch Nancy lässt ihr erfolgreiches Leben für die Erfüllung ihrer romantischen Träume hinter sich. Abge-

⁵² *Enchanted*, 01:06:28-01:07:12.

⁵³ *Enchanted*, 01:29:0-01:29:10.

sehen von Narissa, die sich als Einzige nicht weiterentwickelt hat, kriegen alle ein individuelles Happy End.

Die Illusion der Diegese wird fast vollends durchbrochen, als Narissa wenig später fortfährt: „We’re coming to the end of our story now. Are you at the edge of your seat, Giselle, just dying to know how it ends?“⁵⁴ Auch hier kann Narissa wieder auf die Geschichte verweisen, die sie sich für ihre Rückkehr zurechtgelegt hat – oder auf den Film, den die Zuschauer/innen gerade sehen. Nur verstärkt diesmal ihre Anspielung auf das Zuschauerdispositiv im Kino noch die Metareflexivität. Es ist schliesslich nicht Giselle, die sich vor Spannung kaum mehr auf ihrem Stuhl halten kann, sondern das Kinopublikum, das sich *Enchanted* anschaut.

In dieser Szene, wo animierte Märchenwesen unübersehbar in Übergrösse in New York ihr Unwesen treiben, werden die Grenzen zwischen Realität und Disney-Illusion immer mehr verwischt. Ebenso werden die Zitationen der Disney-Klassiker immer dichter und im selben Masse bricht die Selbstreflexivität nun komplett zur Meta-Ebene durch. Es ist sicher kein Zufall, dass an eben dieser Stelle die Grenzen zwischen den Genderrollen ebenso schmal werden, wie jene zwischen der Disney-Welt und der diegetischen Realität, beziehungsweise dem Film und der Realität des Filmpublikums. In dem Moment bringt Disney nicht nur die Prototexte klimatisch auf den Punkt, sondern inszeniert ebenfalls die Emanzipation von den Prototexten – und sowohl Klimax als auch Emanzipation werden den Zuschauer/innen förmlich unter die Nase gehalten, da Narissa das Publikum darauf anspricht.

Das Ende des Prinzessinnenfilms? – Parodie als Subversion

Es wurde deutlich, dass Disney die filmtechnischen Konventionen und Genderrollen seiner Prinzessinnenfilme selbstreflexiv re- und dekonstruiert. Die Frage stellt sich nun, ob *Enchanted* als parodistische Subversion oder als Konsolidierung des Disney-Genres aufgefasst werden kann. Nicht zuletzt hängt von dieser Frage ab, wie Disney seine Werke und sich selbst als Produzent im 21. Jahrhundert positioniert.

Die Postmoderne beschäftigt sich zunehmend mit Textualität, vertrauten Konventionen und dem Sichtbarmachen jener Strukturen, die sie durchziehen und ausmachen.⁵⁵ Ebenso ist es auch das Bestreben zeitgenössischer Feministinnen, die Hierarchien und Normen, die mit Gender zusammenhängen, zu hinterfragen und blosszustellen.⁵⁶ Für beide Aspekte fungiert die Dekonstruktion als Werkzeug, welche auch in *Enchanted* zum Einsatz kommt.

Ian Gregson definiert Dekonstruktion als „anti-system, or a system that subverts systems; it is a mechanism that exposes mechanisms“.⁵⁷ Parodie ist, wie schon ausgeführt, eine Art, einen Text zu dekonstruieren. Allein der Verstoss gegen die prototextuellen Normen hat schon Konsequenzen und bringt die Zuschauer/innen dazu, den Prototext und dessen Konventionen zu hinterfragen.⁵⁸ So wird bei *Enchanted* deutlich, dass die Genderrollen, wie sie aus den traditionellen Prinzessinnenfilmen übertragen wurden, in der heutigen Realität nicht mehr haltbar sind. Die Zuschauer/innen

⁵⁴ *Enchanted*, 01:29:57-01:30:05.

⁵⁵ Vgl. Gregson 2004, 62.

⁵⁶ Vgl. ebd., 101.

⁵⁷ Ebd., 1.

⁵⁸ Vgl. Harries 2000, 32.

werden also gleichzeitig dazu angehalten, die Repräsentationen der Heldinnen früherer Disney-Filme kritisch zu betrachten.

Zudem stellt Robert Stam fest, dass Parodien dann auftauchen, wenn Künstler/innen zu der Erkenntnis gelangen, dass ästhetische Konventionen ausgedient haben und nicht mehr zeitgemäss sind.⁵⁹ Folgt man diesem Gedankengang, müsste man zum Schluss kommen, dass *Enchanted*, da es den Prinzessinnenfilm parodiert, eben dieses Genre zu Grabe trägt – nicht nur in Bezug auf die Genderrollen, sondern auch stilistisch. Es wäre also das Ende von Märchenadaptionen, Liebesduetten, mimischen und gestischen Überzeichnungen und das Ende der heilen, idyllischen Welt Disneys.

Harries argumentiert jedoch – und ich schliesse mich seiner Argumentation an –, dass Parodien, wegen ihrer unbedingten Nähe zum Prototext, die Grenzen, die das Genre des Prototexts umgeben, nur leicht modifizieren und überschreiten, aber niemals komplett ignorieren können.⁶⁰ Mitunter ist das auch der Grund, weshalb die parodierten Normen des Genres auch wieder konsolidiert werden. Nur wenn alle Regeln gebrochen werden würden, könne es sich laut Harries tatsächlich um eine Subversion handeln, die dann einem Versuch nahe käme, Autorität zu schwächen.⁶¹

Dies wäre der Fall, wenn Giselle beispielsweise bei ihrer Ankunft in New York misshandelt worden wäre oder als Drogenabhängige in einer Gosse landen würde. Bei der Parodie bleibt es aber bei der Offenlegung der Mechanismen des Prototextes und der kritischen Distanz, die das Publikum zu den parodierten Konventionen entwickelt. Jene kritische Distanz kann jedoch auch anders gedeutet werden, und zwar zum Vorteil Disneys. Hierbei ist bei *Enchanted* der Aspekt der Selbstreflexivität von besonderer Bedeutung.

Disney als selbstbewusster Produzent – ermächtigende Selbstreflexivität

Disney-Filme haben in der Vergangenheit eine wichtige Rolle in der Darstellung von Themen wie Liebe, Moral und Gender gespielt und sich auch gesellschaftlichen Entwicklungen im Laufe der Zeit immer mehr angepasst.⁶² Davis stellt jedoch fest, dass die Art und Weise, wie diese Themen behandelt werden, und die Bewusstheit, mit der das geschieht, wesentlich wichtiger ist, als die Änderungen an sich.⁶³

Enchanted ist ein sehr selbstreflexiver Film, der immerzu auf die Werke, Konventionen und die Produzentenrolle von Disney hindeutet. Disney scheint also bewusst die Konstruiertheit der Filmkonventionen und der Genderrollen zu betonen und eine kritische Distanz zu diesen aufbauen zu wollen.

Disney hat vor allem wegen seiner sehr erfolgreichen Filme *Snow White* und *Cinderella* den Ruf, nur schwache und passive Frauen darzustellen.⁶⁴ Ebenso wird die unrealistische, perfekte Welt, die in den Filmen als Setting dient, kritisiert. In *Enchanted* hat Disney sich dazu entschlossen, die bisher

⁵⁹ Vgl. Stam 1992, 135.

⁶⁰ Vgl. Harries 2000, 128.

⁶¹ Vgl. ebd.

⁶² Vgl. Davis 2006, 12-13.

⁶³ Vgl. ebd., 13.

⁶⁴ Vgl. ebd., 9.

schwachen und passiven Prinzessinnen und die dazugehörigen Märchenkonventionen zu parodieren, obwohl seit *Snow White* durchaus Heldinnen geschaffen worden sind, die dem zeitgenössischen Stand der Genderrollen entsprechen.⁶⁵

In *Enchanted* wird jedoch durch die parodistisch erwirkte kritische Distanz deutlich, dass die Disney-Figuren und die von diesen verkörperten Genderrollen in der Realität lächerlich, übertrieben und künstlich wirken, dass diese eben keine Repräsentation der Realität sind und auch nicht als solche behandelt werden sollten. Luigi Cazzato beschreibt den Mechanismus selbstbewusster Fiktion folgendermassen:

[F]iction ‚makes (itself) strange‘ in order to attract attention to its functioning and, by the same token, to put its world in relation to the world of reality. In doing so the author undermines the sacred fictional illusion of reality and makes it difficult for the reader to [...] identify with the world of fiction.⁶⁶

Disney parodiert also, damit die Zuschauer/innen sich nicht mit den veralteten Genderrollen identifizieren können – das ist ein reformativer Schritt und führt dem Publikum die Realitätsferne der Prinzessinnenstereotype vor. Gleichzeitig wird auch gezeigt, wie wichtig eine Weiterentwicklung ist.

Dadurch, dass auch die Authentizität der Welt in Frage gestellt wird, wird die Frage nach der Autorschaft um so deutlicher, denn: wenn die gezeigte Welt künstlich und konstruiert ist, wer hat sie konstruiert? Die Antwort ergibt sich aus den vielen Anspielungen auf die Werke von Disney. Disney verweist auf sich selbst, jedoch nicht als ein unbeweglicher Konzern, der erfolgreiche Prototypen einfach reproduziert. Dadurch, dass Disney sich selbst parodiert, wird Disney als ein selbstreflexives, konstruiertes Projekt präsentiert, das Verantwortung für sein Tun übernimmt.⁶⁷

Ganz im Stil von: „We are, not what we are, but what we make of ourselves.“⁶⁸

Mit *Enchanted* beschreibt Disney also eine Entwicklung der eigenen ‚Identität‘. Eine Entwicklung weg von der Art und Weise, wie man in der Vergangenheit Prinzessinnenfilme angelegt hat, hin zu jener Form, die in der Gegenwart bestimmend ist. Der Film gibt also durch seine parodistische Betrachtung der Kritik an den Märchenfilmen Raum, betont aber gleichzeitig Disneys zeitgemässe und bewusste Handhabung der kritisierten Thematiken. *Enchanted* dekonstruiert also nicht nur das Disney-Genre, sondern rekonstruiert dieses auch und aktualisiert somit das Gesamtwerk von Disney, anstatt es zu zerstören.

Disneys Antwort auf Kritik und der wahre Zauber von Disney

In *Enchanted* lässt sich aber nicht nur ein selbstbewusster Umgang mit der Vergangenheit von Disney beobachten, sondern auch eine ausgesprochene Selbstsicherheit. Eine Parodie verlangt nicht zuletzt, dass das Publikum genug in den Regeln und Konventionen der parodierten Prototexte bewandert ist, um deren Überschreitungen erkennen und geniessen zu können.⁶⁹

⁶⁵ An dieser Stelle seien die Figuren Pocahontas und Mulan aus den gleichnamigen Filmen erwähnt. Auch jüngere Beispiele wie Tiana aus *The Princess and the Frog* und Merida aus *Brave* bestechen mit Ambition, Mut und Unabhängigkeit.

⁶⁶ Cazzato 1995, 28.

⁶⁷ Vgl. Giddens 1991, 75.

⁶⁸ Ebd.

⁶⁹ Vgl. Harries 2000, 127.

Besonders offensichtlich wird diese Selbstsicherheit bei den Happy Endings und den Figurenkonstellationen, wie sie in New York bestehen. In den Figurenkonstellationen lässt sich eine Art prototypisches Modell für Disney-Rezipient/innen herauslesen. Giselle, die als Repräsentantin eines prototypischen Prinzessinnenfilms fungiert, begegnet in der Realität drei ‚Rezipient/innen‘ – ‚desillusionierter Erwachsener‘, ‚Kind‘ und ‚heimliche Romantikerin‘ – die alle unterschiedlich auf sie reagieren.

Das ‚Kind‘, Morgan, die mit ihren sechs Jahren und ihrer Begeisterung für Prinzessinnen der Hauptzielgruppe der Märchenfilme entspricht, ist begeistert von Giselle. Morgan interessiert sich als kleines Mädchen auch nicht für feministische Werte, was sich an ihrer Enttäuschung darüber zeigt, ein Buch über wichtige weibliche Persönlichkeiten anstelle eines Märchenbuches geschenkt zu bekommen. Dies kann sogar als kleiner Seitenhieb Disneys auf die feministischen Kritikerinnen gedeutet werden, die die traditionellen Disney-Prinzessinnen ablehnen und stattdessen wertvollere Rollenmodelle fordern.

Der ‚desillusionierte Erwachsene‘, Robert, ist als rationaler, von der Liebe enttäuschter Anti-Romantiker das Ebenbild eines Disney-Kritikers. Er sieht in den putzenden Ratten nur Ungeziefer, er stellt immerzu Giselles Vorstellung von Liebe in Frage und rollt genervt mit den Augen, wenn sich Andalasiens Bewohner/innen mit ihrem Gesang wieder nicht zurückhalten können. Doch auch er wird bis zum Ende des Films ‚bekehrt‘, beginnt zu tanzen, erkennt die Kraft der „wahren Liebe Kuss“ und kriegt als Belohnung ein wunderbares Happy End.

Die dritte Rezipientin ist Nancy. Auch sie wahrt zunächst nach aussen hin den Schein einer rationalen, selbstbestimmten Frau, doch sie ist von Anfang an eine ‚heimliche Romantikerin‘. Sie lässt sich am Ende so sehr auf das Märchen ein, dass sie selbst darin landet und den Märchenprinzen heiratet. So unterschiedlich die drei Rezipient/innen auch sind, am Ende wurden sie alle von Giselle, der Verkörperung von Disney, verzaubert, da – so die Botschaft von *Enchanted* – in jedem von ihnen anscheinend das innere Kind schlummerte, das gerne an Romantik, die wahre Liebe, Märchen und Happy Endings glaubt. Das ist nicht zuletzt der Anspruch, den Disney an alle seine Filme stellt: es sollen Filme für die ganze Familie sein. Walt Disney selbst erklärte dies einst so:

Everybody in the world was once a child. [...] So, in planning a new picture, we don't think of grown-ups and we don't think of children, but just of that fine, clean, unspoiled spot down deep in every one of us that maybe the world has made us forget and that maybe our pictures can help recall.⁷⁰

Es ist auch diese heimliche Liebe zu Märchen, die während der Montagesequenz der Happy Endings im Lied „Ever Ever After“ von Carrie Underwood thematisiert wird:

Storybook endings, fairy tales coming true –
Deep down inside we want to believe they still do.
And a secret is taught: it's our favorite part of the story.
Let's just admit we all want to make it too.⁷¹

In diesem weiteren selbstreflexivem Moment verrät *Enchanted* vielleicht sogar das Erfolgsrezept von Disney, den wahren Disney-Zauber: Jedermanns Wunsch nach einem Happy End.

⁷⁰ Walt Disney, zit. bei Merlock Jackson 2006, 14.

⁷¹ *Enchanted*, 01:32:05–01:35:00.

Disney im Wandel der Zeit

Disney hat als Erzähler populärer Märchen eine grosse kulturelle Verantwortung, da die Vermittlung von gesellschaftlichen Normen damit einhergeht.⁷² Seit 1937 haben sich mit *Snow White* die gesellschaftlichen Normen und Disney selbst stark verändert. *Enchanted* schlägt einen weiten Bogen und verdeutlicht die radikalen Veränderungen, die innerhalb von 70 Jahren in diesen Bereichen im Rahmen der Genderrollen und filmtechnischen Konventionen der Prinzessinnenfilme vonstattengegangen sind.

In der vorliegenden Untersuchung wurde gezeigt, dass mithilfe von Parodie und Selbstreflexivität nicht nur die Funktionsweisen eines Genres, sondern auch die Identität, Ideologie und Entwicklung des Produzenten offengelegt werden können. *Enchanted* ist so gesehen ein Märchen über Märchen und über das Märchenerzählen. Insbesondere wurde aber verdeutlicht, wie soziale Konstrukte sich wandeln und wie man diese als solche erkennen kann. Nicht zuletzt wird am Beispiel von *Enchanted* deutlich, wie diese Konstrukte durch die bewusste Einwirkung des Produzenten in einem populären Medium verändert werden können.

Das zeigt, dass die Dekonstruktion nicht unbedingt das Ende des dekonstruierten Textes und seiner Konventionen sein muss. In diesem Fall ist es viel eher eine Möglichkeit, um Ballast aus der Vergangenheit, wie überholte Genderrollen, abzuwerfen und neue Wege in einem Genre beschreiten zu können. *Enchanted* verdeutlicht, dass Märchen auch im 21. Jahrhundert noch Platz haben, dass sie sich aber, wie die Werte und Normen, die sie vermitteln, ebenfalls verändern müssen. Dementsprechend ist die Geschichte, die Disney mit *Enchanted* erzählt, vielleicht nicht neu, aber die Art und Weise, wie sie erzählt wird, ist es sehr wohl. Die Parodie gibt Disney in *Enchanted* die Möglichkeit, die eigene Vergangenheit, das eigene Werk und die eigene Identität mit einer kritischen Distanz zu betrachten und diese entsprechend für die Zukunft zu formen und sich selbst ein neues Happy End zu schreiben.

Quellenangaben

Audiovisuelle Primärquelle

Brave. USA 2012. Mark Andrews/Brenda Chapman.

Cinderella. USA 1950. Clyde Geronimi.

Enchanted. USA 2007. Kevin Lima.

Mulan. USA 1998. Barry Cook/Tony Bancroft.

Pocahontas. USA 1995. Mike Gabriel/Eric Goldberg.

Sleeping Beauty. USA 1959. Clyde Geronimi.

Snow White and the Seven Dwarfs. USA 1937. David D. Hand.

The Princess and the Frog. USA 2009. Ron Clements/John Musker.

Sekundärliteratur

Brocksch, Franziska: The Sound of Disney. Filmmusik in ausgewählten Walt Disney-Zeichentrickfilmen. Marburg: Tectum, 2012.

⁷² Vgl. Davis 2006, 116.

- Cazzato, Luigi: Hard Metafiction and the Return of the Author Subject. The Decline of Postmodernism? In: Dowson, Jane/Earnshaw, Steven (Hg.): Postmodern Subjects/Postmodern Texts. Amsterdam: Rodopi, 1995, 25-41.
- Davis, Amy M.: Good Girls and Wicked Witches: Women in Disney's Feature Animation. Eastleigh: John Libbey, 2006.
- Giddens, Anthony: Modernity and Self-Identity. Self and Society in the Late Modern Age. Cambridge: Polity Press, 1991.
- Gregson, Ian: Postmodern Literature. London: Hodder Arnold, 2004.
- Harries, Dan: Film Parody. London: British Film Institute, 2000.
- Heidtmann, Horst: Herrscher des Waldes und König der Löwen. Die Märchenfilme der Walt-Disney-Company. In: 1000 und 1 Buch. Das Magazin für Kinder- und Jugendliteratur 4, 1998, 23-30.
- Merlock Jackson, Kathy (Hg.): Walt Disney. Conversations. Jackson: University of Mississippi Press, 2006.
- Pallant, Chris: Demystifying Disney. A History of Disney Feature Animation. London: Continuum, 2011.
- Rothschild, Sarah: The Princess Story. Modeling the Feminine in Twentieth-Century American Fiction and Film. New York: Peter Lang, 2013.
- Stam, Robert: Reflexivity in Film and Literature. From Don Quixote to Jean-Luc Godard. New York: Columbia University Press, 1992.

Sekundärquelle Internet

Every Single Disney Reference in *Enchanted*. <http://blogs.disney.com/oh-my-disney/2015/01/11/every-single-disney-reference-in-enchanted/> (Abgerufen 22.01.2016).

Abbildungen

- Abb. 1: Filmposter von *Enchanted*. <http://disneytheory.com/2015/04/27/enchanted-and-the-disneyverse/> (Abgerufen 22.01.2016).
- Abb. 2: Jugendstil in *Enchanted*. Printscreen aus *Enchanted*, 00:05:35.
- Abb. 3: Illustration von Alfons Mucha. http://upload.wiki-media.org/wikipedia/commons/7/70/Mucha-Moët_%26_Chandon_White_Star-1899.jpg (Abgerufen 06.09.2016).
- Abb. 4: Narissa und die Stilistik des Bösen. Printscreen aus *Enchanted*, 00:07:26.
- Abb. 5: Traditionsreicher Wohnungsputz mit Tieren. Printscreen aus *Enchanted*, 00:24:54.
- Abb. 6: Übertriebene Mimik und Gestik in *Enchanted*. Printscreen aus *Enchanted*, 00:31:42.
- Abb. 7: The Palace Casino – Where Dreams Come True. Printscreen aus *Enchanted*, 00:17:09.
- Abb. 8: Robert bewahrt eine kritische Distanz. Printscreen aus *Enchanted*, 00:47:38.
- Abb. 9: Selbstreflexiver Blick in die Kamera. Printscreen aus *Enchanted*, 00:48:59

Zusammenfassung

Disneys *Enchanted* erzählt die Geschichte der prototypisch naiven und gutmütigen Disney-Prinzessin Giselle, die im animierten und mit hilfsbereiten Walddtieren bevölkerten Naturidyll An-

dalsien kurz vor ihrem Happy End mit ihrem stattlichen Prinzen Edward steht. Sie reiten schon in trauter Zweisamkeit singend ihrer Hochzeit entgegen, als Edwards böse Stiefmutter Narissa den Verliebten einen Strich durch die Rechnung macht und Giselle durch einen magischen Brunnen in die postmoderne Realfilm-Diegeese des hektischen New Yorks schickt. Dort wird Giselle vom desillusionierten Scheidungsanwalt Robert und dessen kleiner Tochter Morgan aufgenommen und führt unbeirrt ihren überstilisierten ‚Disney-Zauber‘ in der neuen Umgebung ein, während sie auf die Errettung durch Prinz Edward wartet. Mit den zeitgenössischen Problemen einer Weltmetropole und nüchternen Liebes- und Partnerschaftskonzepten konfrontiert, werden im Verlauf des Films Disneys traditionellen Prinzessinnenfilm-Prototypen, insbesondere *Snow White*, *Cinderella* und *Sleeping Beauty*, in Hinblick auf deren Stilistik, Figurenkonstellationen und Genderrollen selbstreflexiv und parodistisch kontrastiert und hervorgehoben. Einerseits dekonstruiert *Enchanted* als Parodie die Prinzessinnenfilme und zollt der Kritik an rückständigen Genderrollen und überzeichnetem Kitsch Tribut. Andererseits können die Strukturen eines Prototextes nur parodiert werden, wenn diese bis zu einem gewissen Grad rekonstruiert und eingehalten, nicht aber komplett gebrochen und subversiv unterwandert werden. Hinzu kommt, dass eine Parodie auch nur funktioniert und humoristisch ist, wenn das Publikum ausreichend mit den Strukturen und Regeln der Prototexte vertraut ist. In *Enchanted* wird daher der Disney-Prinzessinnenfilm auch rekonstruiert und in seiner selbstreflexiven, aktualisierten Form gestärkt. Disney tritt dank dieser ermächtigenden Selbstreflexivität als selbstbewusster Produzent hervor und bestätigt einmal mehr dessen altbewährtes Erfolgsrezept von Filmen, die Kindern und Erwachsenen auch heute noch die Idee vermitteln sollen, dass Träume wahr werden und alle ein Happy End finden können.